

בדרך הזאת מובן הסיפור היהודי העל-היסטורי, סיפור הגאולה, כסיפור שעדיין נתון לשינוי; כסיפור שעדיין הולך ונוצר ומקיים סוג כלשהו של "חוט" בין העולם הזה, האנושי, לבין עולם הנצח של סיפור הגאולה.

עגנון והטרגדיה

מבוא

אחד הז'אנרים העיקריים ביצירת עגנון הוא הז'אנר הטרגי, וכמה מן הגדולות ביצירותיו הן טרגדיות. עגנון אינו רק גדול הסופרים העבריים המודרניים, אלא גם גדול הטרגיקונים העבריים. אבל כדי לדבר על טרגדיה שהיא סיפור מודרני ועברי, יש להקדים מבוא המתרחק מעט מן ההקשר הקרוב של הספרות העברית בראשית המאה העשרים ולהצביע, ולו בקיצור רב, על תולדות הטרגדיה ועל מקומה בספרות החדשה בכלל.

הטרגדיה היא הז'אנר המובחן והמוכה ביותר בספרות המערב. אותו קומץ יצירות שנותר מיצירתם של שלושה משוררים באתונה, מהמאה החמישית לפנה"ס, הפך כמשך הדורות למופת הגבוה ביותר של גיבוש ספרותי, גיבוש העשוי צורה ומשמעות. אותה תקופה קצרה בהיסטוריה (ראשון הטרגיקונים, אייסכילוס, הכיר בחייו את האחרון שבהם, אוריפידס!) הביאה לעולם לא רק מניין מספיק של יצירות עד שניתן היה לחוש בתוכן במסורת מתפתחת וללמוד מהן את חוקיה של הצורה הספרותית החדשה — כפי שלמד אריסטו בספרו "הפואטיקה" — אלא היא הולידה תהליך

יצירתי שנמשך מאז לאורך כל ההיסטוריה. מאז ועד היום לא היו כמעט תרבות ותקופה בתולדות המערב שלא יצרו המשך משלהן למסורת הזאת — אם בצורה של מחזות טרגיים ממש, כטרגדיות של שקספיר, קורניי ורסין, ואם בצורות ז'אנריות אחרות, בשירה, בדרמה ובסיפורת. זאת ועוד: מאז הרנסנס האיטלקי, כשהחלו היצירות היווניות הקלאסיות להיתרגם ללשונות החדשות של המערב, לא זזו הטרגדיות העתיקות מסדר היום התרבותי, והן נוכחות בו באורח תקף ומשפיע הדומה לכתבי הקודש של היהדות והנצרות. הן גלמדות ומוכרות היטב, והן הזינו שפע רב של יצירות במדיה אחרים, בציור, בפיסול, במוזיקה, הקולית והכלית, ובעידן המודרני — בקולנוע.

הטרגדיה הקלאסית היא יצירה תיאטרונת אמנם, אבל רוב מאפייניה המהותיים אינם כבולים במדיום התיאטרוני דווקא: מהלך העלילה שלה, סוג האירועים וכיוונם, מקומו של הגיבור בתוכה, יחסי העולם האנושי והאלוהי המתרחשים בה — כל אלה ניתנים להעברה שלמה למדיה ולז'אנרים אחרים. גם הצורה שלה — המבנה מחומש הפרקים (אפסודיונים, מערכות) — איננה צורה המחוברת לתוכנה באורח אימננטי, כצורת הדקלום השקול באפוס הקלאסי או כצורת הבתים והחרוזים בסונט. הדברים הללו מסמנים משהו יחיד במינו בין הצורות והסוגים הספרותיים והאמנותיים: הטרגדיה היא יותר מצורה והיא מעבר לה; היא תבנית של סיפור. וכדי להגדירה נחוצים רכיבים העשויים ממדים שונים: זוהי צורת קיטוע של רצף מעשים, כך שבמרכזה תתרחש "נפילה" של אדם; האדם הזה יובן כעולם וכאישיות העוברת תהליך של התמודדות והתפתחות — ממצב של היכרס (ועוד אפרש את המושג הזה בהמשך), דרך ה"נפילה" למצב של סבל וידיעה והבנה של גורלו. הטרגדיה היא אפוא תבנית פנימית של סיפור. זו הסיבה לכך שהיא התגלגלה במדיה שונים ובלשונות אמנות שונות — היא

יכולה להיות פואמה טרגית, אופרה טרגית ואפילו פסל טרגי (כפי שמפרש לסינג את קבוצת הפסלים "לאוקואון"); וזו הסיבה לכך שהיא עברה במאה השמונה-עשרה לתחום הסיפורת והאופרה, ומצאה את מקומה העיקרי ברומן הריאליסטי של המאה התשע-עשרה, שהקנה לה נוכחות חיה וחדשה והזרים אליה עוצמות אמנותיות כבירות.

הטרגדיה היתה לדורות רבים הכלי הסיפורי הרציני ביותר לעיסוק בשאלת מצבו הקיומי של האדם בחייו ולשאלות היוצאות מזה — מהו אדם ומה ראוי לו להיות, מהו הרע האנושי ומנין הוא בא — ולשרטוט דיוקן האדם המשתנה לאורך ההיסטוריה. ועוד יותר מכך, היא מהווה כלי קשר של זהות ושייכות; היא מרכזו החי והפעיל ביותר של החוט המקשר את המערב כרצף של תרבות ומסורת, הגדול מלאומים, מלשונות וממחזות גיאוגרפיים. מעמדה של הטרגדיה, חרף כל השינויים הדתיים והפוליטיים שעברה החברה המערבית, נותר בחזית התפיסה האמנותית, מנותק ממחולליו ההיסטוריים, הדתיים והפילוסופיים.

הטרגדיה לא נשארה כמובן כצורתה העתיקה, הקלאסית (שגם היא, אגב, אינה אחידה לחלוטין), והטרגדיות השקספיריות והבארוקיות — של קורניי ושל רסין — גם אם הן שומרות על קשר עז של נביעה מן המסורת העתיקה ומחויבות לתבנית הסיפור הטרגית, הן משנות דברים עמוקים מאוד בתפיסת העולם של הטרגדיה, במיוחד בתפיסת מקומם ומהותם של האלים בעולם. נדמה שגם אם האלים העתיקים נזכרים ברובן, אין עוד אמונה אמיתית בהנהגתם, ואין הם עוד המחוללים האמיתיים של הסיפור, אלא הם הפכו לסמלים למצבי נפש, לנטיות או לתכונות אנושיות. קל וחומר בדורות שבאו אחר כך, שבהם הטרגדיות התיאטרוניות במתכונת הזאת איבדו את התוקף התרבותי שלהן ועברו לשולי העשייה, עד שנעלמו כמעט לחלוטין, והז'אנר הטרגי עבר למחזות

שניתקו עצמם בגלוי מן המופת העתיק והחלו למלאו בתכנים חדשים לחלוטין כמו "פאוסט" של גתה, או למדיה אחרים כמו האופרה והרומן.

המעבר מהטרגדיה השלמה, כמחזה תיאטרוני במתכונת הקלאסית או הקלאסיציסטית, אל הרומן הריאליסטי אינו פשוט. ראשית, בעולמו של הרומן הריאליסטי אין עוד אלים, וגם האל האחד של המונותאיזם אינו נוטל בו עוד חלק פעיל ממשי. הסיפור ניתק למעשה מן ה"מסגרת" הדתית שלו; הוא מתרחש בעולם הזה בלבד, ואין לדעת עוד דבר על רצון האלים או על חלקם בגורל האדם. חיי האנשים מתנהלים מתוך שיקולים נפשיים, פוליטיים, חברתיים וכלכליים. ההבדל הזה, הקובע את הטרגדיה בהקשר חילוני, אינו רק הבדל רעיוני או סגנוני. הוא חודר עמוק אל תוך העניין הטרגי, אל מרכזו המהותי — ההיבריס, שהוא מחוללו של המהלך הטרגי. ההיבריס, אותו מונח קלאסי בלתי ניתן לתרגום הולם, מסמן מצב נפשי של הקצנה; מצב שבו האדם נכנס לאיזו ודאות יתרה בצדקת דרכו ולהעצמה חזקה של פן אחד מתכונותיו; הקצנה היוצרת עיוורון המוביל לנפילה. לדוגמה, מצב של ביטחון גמור בכוח השכלי (קדמוס ב"בכחאי" לאאוריפידס) או ביטחון גמור בידיעת המציאות ותולדותיה (אדיפוס ב"אדיפוס המלך") או התמזגות גמורה בכוחות של זעם ונקמה (מדיאה ב"מדיאה") או התמזגות גמורה עם תפקיד כמו חייל ומצביא (אגממנון ב"איפיגניה באאוליס") או אמון זחוח ביכולות אנושיות (אגממנון ב"אגממנון") ועוד. ההיבריס הוא הפרה של איזון בין כוחות; אם יסוד החייל-המצביא-המנהיג גובר על יסוד האב-האדם היחיד ברגע בו נעתר אגממנון להקרבת בתו איפיגניה — אזי ברגע הזה הופר איזון יסודי בין הכוחות שבחיינו. קדמוס, המלך הבטוח שכל חיי עירו מונגים בידי השכל וההיגיון, מפר בכך את האיזון שבין השכל והרגש וכופר בכוחו של היצר.

ההיבריס הוא מצב "אלוהי" בעולם הקלאסי: הוא נוצר מהתערבות של אל בחיי האדם ומכניסה של רצון אלוהי ושל מלחמה בין אלים המתרחשת בחיי האנשים. הדבר בולט במיוחד בסיומה של הטרגדיה "נוטות החדס" מאת אייסקילוס: אורסטס, שהרג את אמו קליטמנסטרה כנקמה על רצח אביו אגממנון בידיה (רצח שהיה גם הוא נקמה על הריגת בתם איפיגניה והקרבתה לאלים), שרוי במשפט המתנהל בינו לבין אלות הנקם שפרצו מתוך גופה של אמו הרצוחה. רצח האם העיר עליו את חמתן של אלות הנקם, והוא מוצא מקלט רק במקדשו של אפולו. כל מקום אחר יחשוף אותו לכוחן של אלות הנקם. האלוהות העומדת לצדו במשפטו היא אתנה — אלת החוכמה, המעמידה נוכחות אלוהית המנוגדת לזו של אלות הנקם. שתי האלוהויות עומדות זו מול זו על הבמה, סביב אורסטס, והפשרה המושגת בסופו של דבר — אותה פשרה שגורמת לאלות הנקם לשנות את פניהן מרודפות נקם לנוטות חדס — היא תוצאה של עימות חזיתי קשה. ה"אלוהויות" של ההיבריס כרוכה בתפיסה דתית החשובה מאוד להבנת הטרגדיה העתיקה ולהבנת השוני שהיא עברה בעידן החדש: האלוהות האלילית היוונית נתפסה כהוויה שהיא חיצונית לאדם ופנימית לו כאחד. האלים המוכרים כדמויות בעלות גוף ואופי הם רק חלק מקיומם השלם בעולם: הם אינם רק דמויות הנמצאות באולימפוס, הם גם שרויים בתוך העולם, בטבע ובנפש האדם בצורה של כוחות ומצבים. אם אדם הוא נער, אזי הֶבֶה, אלת הנעורים, שרויה בו. אם אדם יוצא לקרב, אזי ארס, אל המלחמות, פועל בתוכו. אבל לא רק האל האחד נוכח בו — גם השאר נוכחים בו, גם אם הם אינם פעילים מאוד באותו הרגע, ומכלולם בכל הפעולות הוא פעילות החיים במלואה. זאת הסיבה לראיית האדם כנתון לכוחות אלוהיים בטרגדיה העתיקה — ראייה המנוסחת לעתים כ"משחק האלים באדם". הבחירה האנושית

היא אפוא עימות אלוהי המתרחש בזירה הפנימית, הנפשית. הראייה הזאת של המצב האנושי ושל ההיבריס המתרחש בו משפיעה מאוד על ראיית המעשה ה"מביש", ה"אמארתיה" — המעשה שהוא ביצוע ההיבריס והוצאתו מן הכוח אל הפועל. אם כל הכוחות הם אלוהיים — אזי אין המדובר כאן במאבק בין "טוב" ל"רע", והמוסריות האנושית אינה עומדת למשפט כזה כלל. גם אם המעשה המביש הוא רצח, אין הוא מובן רק כפגיעה בחוק כלשהו, ולא בכך העניין למעשה. נקמתה של קליטמנסטרה בבעלה איננה בגדר פשע בלבד, אלא היא, בו בזמן, גם מענה מתבקש של אלוהיות הנאמנות והאימהות להתנהגותו של אגממנון. ה"פשע" מוצג אפוא בדרך רב משמעית כדבר הראוי להבנה. ההיבריס עצמו, גם בשיא התרחשותו של פשע, הוא תהליך של "צדק" — "דיקה", שהוא תהליך בלתי נגמר של איזונים. נקמתה של קליטמנסטרה עושה צדק עם מותה של בתה איפיגניה, ובו בזמן יוצרת אי-צדק חדש ברצח הבעל — אי-צדק שעתידי להביא את מותה מידי בנה. רק לאחר שיעשה צדק עם אלות הנקם — כלומר, לאחר שהן יקבלו את הכבוד המגיע להן ואת הערך שיהווה תמורה לנקם — יאוזן ההיבריס. ומכאן ברור מאוד כי ההיבריס אינו דומה לחטא, ואין בו מתכונת הרוע והפשע שיש לאדם "רע". אפילו אכזריותה הקיצונית של מדיאה אינה מוצגת כרוע אלא כרגש נכון ומתאים לנסיבות חייה, הולדתה ואופייה כאישה "דמונית" בעלת כוחות כישוף על-אנושיים. ההיבריס הוא התנהגות אנושית מחויבת המציאות, שנגזרת מעצם הבחירה והפעולה. אי-אפשר לעשות מעשה בלי להפר סדר קיים, ובוודאי שאי-אפשר לבחור בחירה משמעותית ובעלת רישום על המציאות בלי "להגזים" וכלי לפרוע איזונים. הפעולה האנושית באשר היא כרוכה אפוא בשגיאה ובהפרה. זהו אחד מיסודות הטרגדיה.

ההיבריס עומד אפוא מנגד ל"דיקה", לצדק, והטרגדיה היא

סיפור התרחשותו של הצדק. ההתרחשות הטרגית פועלת במתח שבין היבריס לדיקה.

ב"אלוהיות" של ההיבריס, בהיותו רחוק מעיסוק בטוב וברע, טמון אחד ההבדלים העמוקים שבין הטרגדיה הקלאסית לבין הטרגדיה המאוחרת, שנכתבה בהקשרה של התרבות המערבית הנוצרית. בעולם המונותיאיסטי הנוצרי, האל אינו שותף למעשי האדם ואינו נוכח בהם ישירות. האל נבדל ונסתר, הזיקה אליו הופכת לערך מוסרי כשלעצמו, וההתרחקות ממנו היא הרוע. הארצי הופך ירוד ונפסד, המאבק בו מאבד את ריבוי פניו, וכולו מתארגן בשני קטבים של טוב ורע. כדי להימנע ממלכוד הטוב והרע של הדת — מלכוד הצובע את כל מעשי האדם בצבע החטא והעונש — נפרדה הטרגדיה המאוחרת מן הדת, ואין בה עוד אל או אלים. הדבר אינו כה פשוט, משום שאם מהלך הגורל האנושי כולו נחתך במסגרת חיי הנפש והחברה, "העולם החילוני" — באיזה אופן יובן ההיבריס האנושי כפגיעה בחוק אוניברסלי ועל-איש? באיזה אופן יובן המהלך הטרגי כמונחה בידי חוקיות הגדולה מזו האישית? המוצא מן הפער הזה שבין האלילות והמונותיאזם נמצא בהרחבה נועזת מאוד של מושג האלוהות הנוצרי-יהודי; הרחבה שראשיתה כבר בטרגדיה השקספירית, והיא בולטת ומהפכנית ממש ב"פאוסט" של גתה: מצד אחד הוקנתה לו מחדש נוכחות "אלילית" כאילו הוא נוכח בעולם, בכוחות הטבע ובכוחות הנפש והחברה המגלמים כוחות אלוהיים (ה"שטן" כשליח האל ב"פאוסט" — הכוח השולל המסביר את המציאות כולה כזירה אלוהית), ומצד שני נותק קשר ההבנה עם חוקיו. אותה ודאות ב"צדק" האלוהי סולקה מן התמונה הכוללת, האלוהית. נוכחותו קיימת, אך היא הולכת ומקבלת במהלך המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים איכות אבסורדית, וסבך ה"צדק" אינו מותיר בפרספקטיבה האנושית איזו אמונה מנחמת בתבונה

האלוהית ובגאולה. האדם אינו חלק מן האלוהות הזאת, אלא הוא עומד לבדו מולה, כנגדה.

"אנה קרנינה" לטולסטוי, אחת הטרגדיות הגדולות של העידן החדש, היא דוגמה מאלפת לכך. המוטו של הרומן הוא הפסוק "לי נקם ושילם" מתוך "שירת האזינו" (דברים ל"ב) — דברי האל האחרונים במסע בני ישראל במדבר. ההיכרס ברומן הזה הוא עצם האהבה — הרצון לבחור באהבה והרצון לבחור בכלל ולמרוד בתפקיד הגזר מראש לאישה בחברה הנוצרית — והאל הוא הנוקם; הוא המחולל הרס גמור בחייה של קרנינה. הוא החוק העיוור, האטום והכוזב למעשה של מהלך חיי החברה. האל הוא העולם, אך האדם הטרגי בודד בתוכו, אבוד ומחוסר כל קשר עמו. האירוניה הדתית היא חובקת-כול. ברור כי האלוהיות של החברה (והדת!) ב"אנה קרנינה" היא תרגום כוזב של האלוהי; שהיא שימוש שקרי במשמעותה של הדת (והדבר בולט במיוחד בקנוניה שבין קרנין הבעל לבין הדת), ובכל זאת — אלה הכוחות ה"אלוהיים" הפועלים בעולם.

הרומן יצר אפוא תמונה עדכנית של מצב האמונה המודרני — אותו מצב חילוני השרוי בתוך עולמה התרבותי הישן של הדת, והוא רווי ביקורת על מהלכיה ועל סוגי הפתרונות שהיא מציעה לאתגרי החיים והרגש האנושיים. הרומנים הנשיים הגדולים של המאה התשע-עשרה — של אוסטן, טולסטוי ופלובר — מעבר לביקורת החברתית המובלעת בהם, הפכו את המצב הנשי בעולם הדתי הישן לסמל גדול למצב האנושי בכלל.

הגיבור הטרגי המודרני, שאחרי הטרגדיות השקספיריות והבארוקיות, לא יכול היה להיות עוד "גיבור" מובהק במסורת העולם העתיק — הגיבור "המעולה מאיתנו", האציל המזקק בחייו את כוחות האנוש בצורה אידיאלית, שחייו כאציל, כנסיך או כמצביא מאפשרים חופש פעולה גמור. גיבור הרומן הוא

צאצאו של דון קיחוטה, שרצה אמנם להחיות את מופתי הגבורה העתיקים, אבל חייו היו שורה של פערים אירוניים בין "גבורה" למציאות. ה"ריאליזם", במשמעות שנוצרה לו ב"דון קיחוטה", מחייב להביט באומץ אל חיי האדם בכלל, אצילים כפשוטי עם, באופן אחר לגמרי; באופן שיוכל להבין את היעדר היכולת להיות גיבור ספרותי בעולם הממשי, משום שיכולת הבחירה האנושית מותנית ברכיבים כה רבים וכה חמקמקים. היווצרותו של מושג ה"מציאות" הזה במאה השבע-עשרה — שביקש להעמיד את האדם בתוך הוויה ממשית העשויה פרטי פרטים של חברה, טבע, עמים ודתות; שבו ה"מציאות" החלה לכלול את העולם כולו — הובילה לכך שהאדם הספרותי חייב להיות "חלש" יותר ו"רגיל" יותר. אנושיותו ה"רגילה" של דון קיחוטה היא תחילתה של הדרך הגדולה שעשה הרומן המערבי במאות האחרונות בחיפוש חייו האותנטיים של האדם בעולם; מהלך שיצר את המושג "אנטי-גיבור" והציג נוכחויות אנושיות "אפרוריות" כמדאם בוכארי או אילמות כמעט כהירשל הורביץ בסיפור פשוט.

הטרגדיה המודרנית היא אפוא טרגדיה שגיבורה אינו עוד רב מעללים כהרקולס או גאון של רגש ומילים כהמלט; דיבורו אינו יכול להיות שירה נישאה כדיבורה של פדרה, וגם לא יבבה הבוקעת שחקים כבכיו של פילוקטטס. ארציותו הריאליסטית מנשלת אותו מכל יפעה ארכאית שכזאת, והוא נותר בעולם בלי ה"גודל" שאיפשר לו לדבר ישירות עם הכוחות האלוהיים. מקטנותו נגזר הניתוק בינו לבין האלוהים.

עגנון היה מודע מאוד לצעירותה של הספרות העברית החדשה; לאותו מצב מוזר שבו המכלול הספרותי העברי הוא מצד אחד מן העתיקים בעולם, ומצד שני הוא קטוע ומפורר. אגף הספרות היפה בתוכו הוא רופף ומקרטע, ורוב היצירות שנוצרו בתוכו מאז ימי הביניים נולדו מתוך עמדה של מיעוט וחולשה; עמדה שיצרה יחס

חיקויי סביל בין היצירה העברית-יהודית לבין זו הזרה המקיפה אותה — היצירה המוסלמית או הנוצרית האירופית. משוררי ימי הביניים העבריים הגדולים הצליחו אמנם להקים גוף של יצירה עברית שלמרות היותו חדור כל כולו בערכי האסתטיקה של הספרות המוסלמית, היתה בו מודעות חזקה לזהות העצמית העברית-יהודית ואפילו מודעות לסתירה שבין אופיין של השפות השונות — הערבית והעברית — הגורמת לאינוס השפה העברית בתבניות דקדוקיות ומשקליות זרות. אבל מאז ועד המאה התשע-עשרה רוב היצירה העברית, גם זו שנוצרה בתקופת ההשכלה העברית, נוצרה באותה דינמיקה חיקויית — ובכל פעם נטלו הסופרים והמשוררים מופתים אירופיים שונים, בדרך כלל באיחור רב, וניסו להציב יצירה עברית בנוסח דומה. הספרות העברית החדשה, מאז מנדלי, פרישמן וביאליק, יצאה מן הכלל הזה והפרה את היחס החיקויי הסביל שבין הספרות העברית לבין זו המערבית המהווה לה מופת. היוצרים הללו, בדרכים מגוונות ומרתקות ביותר, בנו ביצירתם הספרותית הווייה של זהות תרבותית עצמאית, שגם אם היא מושפעת בוודאי מן הסובב אותה, היא מושפעת מתוך יחס פעיל, ביקורתי ומודע, המכיל התנגדות לא פחות מאשר שאיפה ללמוד ולסגל.

תיאורו של התהליך המורכב הזה חורג כמובן מעניינו של ספר זה, אבל אי-אפשר להבין את יחסו של עגנון לאמנות הסיפור בלי לראות אותו בהקשרה של המהפכה התרבותית הזאת של הספרות העברית החדשה. הרי עגנון הוא חלק ממנה, והוא, בצד ביאליק, המעצב החשוב ביותר של הזהות החדשה, הלאומית והעצמאית של הספרות העברית. מרכזה של מהפכת הזהות העברית לגבי ביאליק היה כינון דמות של משורר עברי; משורר שאינו שואב את סמכותו התרבותית מן המיתוס הנוצרי-מארטירי כמשוררים האירופיים אלא ממקורות עבריים-יהודיים כנבואה המקראית.

עגנון, כפי שתואר בפרק הקודם, יצר בסיפוריו רקע מובחן ופעיל של סיפור יהודי על-היסטורי — "סיפור הגאולה", שממנו משתלשלים כביכול הסיפורים ה"היסטוריים" השונים של הספרות העברית. באופן זה הוא יצר מענה ספרותי מרתק לתחושת הזהות היהודית שאיננה תלויה רק על רצף יצירה ואחידות תרבותית כזו האופיינית לתרבויות המערביות השונות. אבל עמדתו כסופר עברי צעיר המודע למשמעות ההיסטורית של המהפכה התרבותית שהוא שותף לה, היתה שאפתנית הרבה יותר. עגנון היה מודע לעונייה היחסי של הספרות העברית היפה ולחולשתה כספרות של מיעוט, ומתוך מעשיו ניתן ללמוד כי גישתו למצבה של הספרות העברית היתה ביקורתית ביותר. חולשתה של הסיפורת העברית היתה כרוכה גם בכך שהיא לא ניסתה להתמודד באמת עם אתגריה הרוחניים הגדולים של הספרות המערבית הנוצרית, ושהיא הסתפקה באתגרים מינוריים יחסית של תיאורי מצבים קיומיים חולפים, "עכשוויים" בלבד. חולשתה היתה בכך שהיא לא ראתה עצמה מסוגלת להעמיד מתוך עצמה, מתוך חיי העם שלה ומתוך מסורתה, סיפורת העומדת ברמתם של סיפורי טולסטוי, דוסטויבסקי ופלובר, העוסקים במלוא העוצמה בשאלות הגורל האנושי בכלל; יצירות שאינן עדות למצב רעוע וחולף בלבד, אלא הן בגדר דיון חזיתי, נועז, שעוצמתו אוניברסלית, במצב האדם, יהודי ולא יהודי.

הנושאים והסוגים שבחר עגנון בסיפוריו, מן ההתחלה ממש, מלמדים שהוא בנה ביצירתו סדר יום תרבותי המעמיד דרך אחרת מאוד מדרכם של הסופרים העבריים בני דורו, וכי הוא החל במסע עצמאי וחדש של התמודדות ספרותית-עברית עם אתגריה הגדולים של אמנות הסיפור המערבית. מתוך רצינות מעשיו ברור, לפני הכול, שהוא היה חדור הערכה כבירה להישגיהם הרוחניים והאסתטיים של סופרי המערב הגדולים של המאה התשע-עשרה, וכי אהבתו הגדולה למסורת הסיפור החסידי ולמקורות היהודיים העתיקים

לא העבירה אותו על דעתו בבואו לכתוב סיפור מודרני החייב להתמודד עם הישגי האמנות של העולם. עגנון היה ער לחולשתה של מסורת הסיפור העברית, וברור היה לו שעליה להתמודד עם אתגרים דרך לימוד מעמיק של הישגי הסופרים הללו.

הסיפור הגדול השני של עגנון שבא אחרי עגונות הוא והיה העקוב למישור, והוא מלמד כמאה עדים מה עמד בפני עגנון בראשית דרכו. והיה העקוב למישור הוא טרגדיה. ומתוך מורכבות הבנייה של המהלך הטרגי בסיפור מוחש היטב לא רק עומק הלימוד של עגנון בסוגת הטרגדיה, אלא בעיקר עומק השאיפה התרבותית-לאומית המפעמת בכתיבת הטרגדיה העברית-יהודית החדשה. עגנון חש כי פסגת ההישג הספרותי של סופר עברי המצוי בתקופת כינונו של מקום ספרותי-לאומי חדש היא התמודדות עם הז'אנר הטרגי. למין והיה העקוב למישור ועד סוף ימיו, חזר עגנון שוב ושוב אל הז'אנר הטרגי, אם בסיפורים שלמים ואם באפיזודות קצרות בתוך מערכות סיפור מורכבות כעיר ומלואה. כמה מסיפוריו הגדולים ביותר הם טרגדיות — הנדח, שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו ותהילה, לצד הרומנים סיפור פשוט ותמול שלשום. מרתק ביותר לקרוא אותם כרצף עצמאי של יצירות המהוות דיון הולך ומעמיק במהותה של הטרגדיה ובמשמעותה בעולם המודרני, בהקשר היהודי בפרט.

לא פחות מן האתגר הלאומי המודרני פעלו במקרה הזה גם שאפתנות אישית-אמנותית וגם עמדה חתרנית יהודית. עגנון ידע היטב כי הטרגדיה היא הישגם המובהק של היוונים, וכי ביחס בין הלאומיות היהודית לבין התרבות המערבית מסתתר במקרה הזה עימות מיתולוגי כמעט — העימות ההיסטורי העתיק בין יהדות ליוונית. בבחירת הז'אנר הטרגי כאתגר ספרותי ראשון במעלה, אין אפוא רק מן היושר הביקורתי, משום שזהו מעשה נועז וסמלי של הודאה לאומית (ותיאולוגית) בהישג היווני ה"אלילי", בחשיבותו

המכרעת בכיבוש השדה התרבותי של הספרות. עגנון דומה בכך לשאול טשרניחובסקי, שהעמיד את העימות ההיסטורית בין היהדות והיוונית כמרכז המהפכה של הספרות העברית החדשה, וראה במעשיו חיבור מחודש עם המורשת היוונית; חיבור מחודש לאחר נתק ארוך שחוללה היהדות הרבנית המאוחרת בין אלוהים ה"מאוחר", ה"חלש", של היהדות הלמדנית הגלותית, לבין אלוהים הראשוני, התנ"כי, "אל אלוהי כובשי כנען בסופה", הדומה לאל היווני ("לנוכח פסל אפולו" 1896). גם אם עגנון רחוק מאוד מן העמדה הניטשאנית הזאת, העוינת את הדתיות המסורתית-רבנית, ובוודאי גם מן ההשוואה הנועזת בין אפולו היווני לבין האל התנ"כי, יש בפנימיות הדברים קרבה עמוקה בינו לבין טשרניחובסקי. הקרבה היא לא רק בכך שהוא בטוח שיש במורשת היוונית-מערבית הישג רוחני חשוב ומכריע שחובתה של התרבות היהודית להתמודד עמו, אלא בכך שהוא חושב שהפער בין העמדות הרוחניות שמעמידה ה"יוונית" — המגולמות בטרגדיה — לבין אלה של היהדות, אינו כה עמוק ומהותי כפי שהורגלו היהודים לחשוב לאורך היסטוריה ארוכה של התגוננות והתנשאות מול התרבות היוונית; התגוננות שגרמה לרידוד קיצוני של מהות התרבות היוונית שאינה כלולה בפילוסופיה, כאילו אינה אלא עיסוק ביופי שאין לו ערך מוסרי (ריה"ל).

העימות בין ה"יוונית" והיהדות קיבל בדורות האחרונים צורה ברורה של ויכוח סביב הז'אנר הטרגי — האם תיתכן "טרגדיה יהודית"? הוויכוח התרכז, מטבע הדברים, בספר איוב וסביב השאלה אם ניתן לראות בו טרגדיה. כמה הוגים מובילים התייחסו לשאלה הזאת (ברוך קורצווייל, ישעיהו לייבוביץ וג'ורג' שטיינר), והם שללו את אפשרותה של טרגדיה יהודית מתוך ההשקפה שהאל היהודי נבדל מהותית מן האלים שבטרגדיה בהיותו "אל טוב" המתייחס בסופו של דבר לשאלת האדם, ועונה לו תשובה

על שאלתו הגדולה ומשיב לו את כל שאבד לו. מסגרת האמונה היהודית כוללת אמונה בגאולה, אומר קורצווייל, ומשום כך לעולם יראה בעתיד תיקון לחורבן הטרגי. לייכוּבין מתייחס אמנם ברצינות לשאלה האם יש בתשובת האל לאיוב משום מענה, ומסקנתו מעניינת ביותר ועתידה להיות פורייה בדיון על הטרגדיה העגנונית. לדבריו, מענה האלוהים לאיוב הוא מענה המניח את דעתו של איוב באמת, גם אם אין בו כל מענה על שאלה. "איוב סבור היה, שיש מובן כמוס לבריאה וביקש לדעתו, ואילו ה' מראה לו שלבריאה — באשר היא אלוהית — אין מובן כלל; כל התופעות והאירועים בה הם אבסורדיים, ושיאה — שתי מפלצות שאין להן אלא מפלצתיות בלבד" ("בין איוב לסופוקלס", מתוך: "יהדות, עם יהודי ומדינת ישראל", שוקן תשל"ו, עמ' 397). נראה לי שגישתו של לייכוּבין מלמדת כי ההבדל בין העולם היווני לזה היהודי אינו מוביל למחשבה השטוחה כי לא תיתכן טרגדיה יהודית, אלא שטרגדיה יהודית תהיה שונה ומיוחדת בכך שמושג האלוהות שלה יכיל בתוכו את ה"צדק", ה"אבסורד" בלשונו, כחלק ממשמעותו, ולא כחלק נבדל מן האלוהות, וכי זה יהיה עיקר הלקח הטרגי.

עגנון עמד במקום אחר לגמרי בשאלה הזאת. הוא סבר שלא זו בלבד שתיתכן טרגדיה בתוך הוויה יהודית, אלא שיש הכרח ראשון במעלה להכניס את מושגיה אל תוך התרבות היהודית-עברית.

עגנון בן העשרים ושתיים כתב את והיה העקוב למישור, התמודד חזיתית עם הז'אנר הטרגי ויצר בכך את אחד מסיפוריו הגדולים ביותר. י"ח ברנר לא היה עיוור לכך — הוא הוציא את הסיפור לאור כספר על חשבונו, פשוטו כמשמעו.

א. הנפילה — והיה העקוב למישור

הכרך אלו ואלו נפתח בסיפורים הנדח ווהיה העקוב למישור. הנדח מוקדש לזכר אביו של עגנון, ווהיה העקוב למישור — לזכר אמו (גם בצורתו הראשונה של כרך זה במהדורת ברלין תרצ"ד, מאז ומעתה, פתחו אותו הסיפורים הללו). הנדח נכתב מיד לאחר והיה העקוב למישור, ועגנון העמידם בפתח כרך הסיפורים הראשון שלו כשני עמודים תומכים — כעין בועז ויכין של עולמו הספרותי — סיפורים העומדים בפתח בזיקה לאב ולאם. שתי יצירות מופת אלה הן טרגדיות "יהודיות". כלומר, ניסיון מודע ונועז להעמיד סיפור טרגי בתוך עולם יהודי גם מצד המתואר בו וגם מצד האמונה הדתית המשוקעת בו. אין זה מקרה ששני הסיפורים חדורים שאלות בוערות ביותר בשאלת האמונה באל, דווקא משום איכותו הדתית של הז'אנר הטרגי.

עגנון אינו מגלה מיד את "יוונותו" של והיה העקוב למישור, והוא עוטר אותו בעטיפות-עטיפות של מסורת (או מסורת כביכול) יהודית: בתת-הכותרת מובא סיכום מעניין של הסיפור, שבו מובן הסיפור כאילו הוא מספר על כפרת עוון: "ועליו ועל כיוצא בו הכתוב אומר ואז ירצו את עוונם ופירש"י ז"ל וכפרו על עוונם ביסוריהם". כך נוטע עגנון את הסיפור ב"כתוב" (כבעגונות) והופך אותו לסעיף לפירושו של רש"י, כאילו אין כל חידוש מהותי בסיפור החדש וכולו עוסק ב"עוון" וב"כפרה", כלומר בתנועה השגורה של חיי המוסר היהודיים. גם סיכומי הפרקים המופיעים בראשי הפרקים (סיכומים המהווים רצף מבריק ומשעשע בפני עצמו) נוטעים את הסיפור בתוך רושם של מסורת-סיפור העשויה כמה שכבות, שבה המהדיר מוסיף כביכול הסבר לסיפור (אולם הטכניקה הזאת אינה יהודית דווקא כלל וכלל). גם פסקת המדרש שבראש

כל פרק קושרת את הסיפור למסגרות סיפור ודיבור מסורתיות — ובמקרה הזה לדרשה הדידקטית-מוסרית. אבל עטיפות אלה אינן אלא מסווה לייחודו של הסיפור הבא בתוכן.

חשיפת הקלפים מתרחשת בהפתעה, במשפט השני של הסיפור עצמו: לאחר המשפט הפותח הארוך ביותר על חייהם של מנשה חיים וקריינדל טשארני, בא משפט קצר וחותר: "אך ברצות ה' לערער דרכי איש, מזלו יעוף חיש, והרבה שלוחים למקום להוריד עד אשפות אביון" (שם, עמ' ס"ב). ההתחרזות והמקצב העליזים של המשפט אינם מסתירים את תוכנו המחריד. להפך, הם הופכים אותו למטריד ומאיים. המשפט הזה חותר. הוא מציב מול ההווה האנושית ספרה אחרת, אדישה ודמונית באכזריותה. בכך חושף עגנון את מוקדו העיקרי של העולם הטרגי בהקשרו היהודי, שגם אם אי-אפשר עוד להבין את מלוא רצינותו ומשמעותו, מוחשת כבר חומרתו הקיצונית: האל הזה רוצה לערער דרכי איש. האל הזה הוא רע.

אין המדובר כאן ב"שטן" כלשהו — אם בנוסח איובי (שבו הוא מעין גורם דיאלקטי או מכשיל בלבד, העומד ל"שטן" בדרך האדם) ואם בנוסח ה"שדי" כגילומו של "יצר הרע" או כוחות הרוע העולמיים שאין לאל שליטה עליהם — אלא באל עצמו. והמשכו של המשפט — "והרבה שלוחים למקום להוריד עד אשפות אביון", מפרש את התמונה: האל, "מלוא כל העולם כבודו" גם להרע. אם כל העולם הוא נוכחות אלוהית, אזי גם הרע שבו הוא כזה. עגנון מקפיד לסלק מרגע ההתחלה של הנפילה הטרגית כל סימן של הבנה ובעיקר של סיבתיות. תחילתה של הטרגדיה היא שרירותית לחלוטין: "עוד הם יושבים לבטח ספונים בביתם ולא יראו רע ונותנים שבח והודיה לשמו יתברך אשר נתן להם מנוח בחנות הזאת, והנה קפץ עליהם רוגזו של המזל ואחד החנוונים היושבים ראשונה בשער נתן עינו בעסק החנות שלהם וירא כי

טוב חלקם ויחמוד אותו בלבד..." (שם). המשפט הזה הוא המשכו הישיר והפועל היוצא מן המשפט על רוע האל, ומן הרגע הזה, כל ההידרדרות המחרידה בחייהם של מנשה חיים ואשתו, והסיבוך הנורא שהם נלכדים בתוכו מפחד אובדנם ואובדן צלמם, הם כניסה אל תחומו של רצון האל "לערער דרכי איש". ואין כל ריכוך בנוסח של "ניסיון", כבספר איוב או בעקדת יצחק.

נפילתו של מנשה חיים, ה"נפילה" האופיינית לפתיחת הטרגדיה הקלאסית, מן המקום ה"גבוה", מנוסחת בוהיה העקוב למישור במילה "ירידה" שמאז רצף הקללות שבדברים כ"ח, מ"ג ("הגר אשר בקרבך יעלה עליך מעלה מעלה ואתה תרד מטה מטה") מסמנת בדיוק את דבר ההידרדרות מן המקום "המעולה", בצד נגזרותיה השונות כמו "ירד מנכסיו" או "ירד פלאים". (ה"ירידה" כמושג המסמן ירידה במעמד ובגורל היתה נפוצה ביותר בסיפורת העברית בדור ההוא, וגם עגנון נזקק לה פעמים רבות, ולכך הכוונה בכותרת סיפורו "מעלות ומורדות"). כך מסכם המספר את השלב הראשון בסיפור: "בקיצור המה כשלו ונפלו וירדו פלאים..." (עמ' ע"ד), ובבואו לסמן את סוף הנפילה ותחילתו של השלב השני בטרגדיה הוא אומר: "אך ירוד ירד האיש פלאים וכל העליות לא הועילו לו דבר עד כי ירד מאוד על לדיוטא התחתונה וממילא נתקרב קרבת מקום אל העניים והאביונים, וקבצנים מקבצנים שונים..." (עמ' צ'). החזרה וההפעלה המעניינת של מילים הקשורות לתנועה הזאת ("עלייה", "שפל"), לאורך הרצף הארוך של מהלך הנפילה, מקנות לה צורה מוחשית ביותר כאילו בפועל ממש ירד מנשה חיים מגובה עצום, מדרגה אחר מדרגה, עד שהידרדר לתחתית.

מול הנפילה הגדולה הזאת מתרחש מאבק איתנים: מנשה חיים ואשתו אינם מנסים להציל רק את חנותם ואת ממונם, בדרכים תמימות וכושלות, אלא גם את אמונם ואת אמונתם באל. עגנון משרטט בפרק הראשון, המונומנטלי, של והיה העקוב למישור

זעזוע נפשי עמוק ביותר. לאחר המכה הראשונה שספגו נאמר:

אך חסדי ה' לא תמו ולא כלו רחמיו, שכך דרכה של ההשגחה העליונה ית' להביא הרעות עם תערובת קצת טובות בכדי למזג את מרידותן, ואפילו בשעת הפורענות לא התייאשו מנשה חיים ואשתו מן הרחמים ובטחונם בה' היה גדול מאוד כי יחלצם מיד צרה בעוד מועד, שאין לך דבר העומד בפני הבטחון, כמו שמספרים בקהל חסידים. מעשה ש... (עמ' ס"ג)

אין צורך להדגיש כי דברי המספר ספוגים אירוניה מרה בדבר "דרכה של ההשגחה העליונה", אבל יש צורך לראות היטב את מקומו המעניין של המספר ביחס לגיבוריו: הוא מעין שותף לגורלם ולמחשבותיהם, והוא מקנה להם בכך ממדים החורגים מממדי האדם האחד, והם גם בבחינת סמל לאמונה היהודית בשיא כוחה. כלומר, "קטנותם" כגיבורים, כאנשים רגילים וקשי יום, מאוזנת במקום אחר — דרך ההרחבה הסמלית שבדברי המספר — והם גדלים לנגד עינינו להיות "אנטי-גיבור" מודרני ו"גיבור" טרגי בעת ובעונה אחת. חשיבות הדבר תיראה רק בהמשך. וכאן, ברגע שבו שאלת ה"ביטחון" באל עולה לפני השטח, מביא המספר משל — סיפור חסידי — הבא להעיד על כוחו של הביטחון באל.

הסיפור המופלא מסתיים בדברי הבעש"ט, "היום ראיתם כמה גדול כח הבטחון ואיך שמו יתברך עוזר בלי כל דאגה בשעת הצורך אם בוטחים בו יתברך באמת" (עמ' ס"ד). המספר מוסיף פסקת קישור מיוחדת בין המשל הזה לבין סיפורו:

ואתה קורא אהוב אל נא יחר אפך בי כי עזבתי לאנחות את מנשה חיים ואשתו וסיפרתי בהצלחת המוכסן. שהדי במרומים שלא עשיתי זאת אלא כדי להראות לך כי מעשה אבות סימן

לבנים. מה שאירע לעובדי השם הראשונים אפשר שיארע אף לאחרונים. זכות הבטחון גדולה מאוד ואשרי כל חוכי לו. והצגתי את מעשה המוכס כדי שילמדו מזה שאפילו בשעה שחרב חדה מונחת על צוארו של אדם אל יתייאש מן הבטחון. אך נחזור לענייננו. (שם)

המשכו של הסיפור האמור בא כביכול להגשים את התקווה הנמצאת במשל החסידי, והנה הדמיון הוא חיצוני בלבד: מנשה חיים ואשתו קיבלו פתאום סכום כסף כלשהו, אבל נותרו אחרי סילוק חובם לשר העיר בחוסר כול ומשותקים לחלוטין. בהלתה של קריינדל טשארני מתהפכת לחרון על בעלה, והיא מנאצת ומעליבה אותו, ולמחרת היא מבינה את כל שקרה, מתחרטת על כעסה, מתמלאת צער גדול ובוכה. המשל החסידי נותר כמעט מיותר לצד ההתרחשות החמורה, המכאיבה כל כך, וכל ההכנות המילוליות לקראת משמעותו נראות כוזבות לחלוטין. במקום הרמוניה אמונתית וזרימה בין עולם ה"תקדימים" הספרותיים והדתיים לסיפור, יוצר המספר חוויה של שבר עמוק, בתוכנו של הסיפור ובדרך הסיפור כאחד: המשל בדבר האמונה אינו מתאים כלל לאתגריה של מציאות ריאליסטית אותנטית, ולמעשה היא מצריכה גבורה אחרת לחלוטין, גדולה הרבה יותר מזו שבסיפור החסידי.

באפיזודת המכה הבאה שנוחתת על מנשה חיים ואשתו, לאחר עלייה רגעית וכוזבת שדירדרה אותם עוד ביתר שאת, שוב מקדים המספר מבוא בדבר האמונה:

ככה תעשה קריינדל טשארני כל הימים (...) וקוטה לימים טובים מאלה, כאשר יאמר המליץ [המשורר] שיל"ר דור הולך ודור בא והתקוה לעולם עומדת. כי השם יתברך מגין על

האדם מצד חסד והשפעתו אינה נפסקת מעולם, כי בכל רגע משפיע שפע לברואיו ולכל העולמות ולכל ההיכלות ולכל המלאכים ולכל חיות הקודש וחיותך חיים לכל חי גם בעולם השפל, כמרומו בספרי אמת. אך צרכי הגוף רבו כמו רבו... (עמ' ע"א)

ההמשך מגלה שלא זו בלבד ש"השפעתו" של האל נפסקת לחלוטין ב"עולם השפל", וכי "ספרי אמת" אינם מגלים אמת כלל, אלא שאפילו מאמר חז"ל על טובו של האל יכול לגלות פן דרמטי ומחריד:

והנה החובות רבו כמו רבו והמלוה דוחק והנושים נוגשים והבזיונות יעופו מכל עבר, וקמיטת הנפש עד אין חקר, וידעו מנשה חיים וקריינדל טשארני אשתו צער ומכאובים. אמרו חז"ל בשעה שהקדוש ברוך הוא זוכר את בניו ששרויים בצער מוריד שתי דמעות לים הגדול וקולן נשמע מסוף העולם ועד סופו. הקיצור לא היו ימים מרובים עד שהקול נשמע באזני הסוחרים אשר בעיר הגדולה אשר באו בכרית המסחר עם מנשה חיים הכהן מבוצץ כי אין כסף לאדון זה, וימשכו ידיהם ממנו ויעזבו אותו לנפשו כאשר עשו הנושכים והמלויים רכבית בעירו, ויהי חושך סביבותיו ותקוה להישאר על עמדתו לא ראה עוד. (שם)

כבר באמרה של חז"ל על אודות דמעותיו של האלוהים על בניו אצורות אירוניות מטרידות: ומה בדבר הזמן שהוא אינו זוכר את בניו? ומה משמעותן של דמעות אלוהיות הנופלות אל הים ומקימות רעש גדול? אבל הקישור לסיפור הוא ארסי: "הקול הנשמע" משותף לקול הדמעות ולקול השמועה בדבר פשיטת הרגל

של מנשה חיים, והוא רישומן של דמעות האל בעולם האנושי! בפעם השלישית מביא המספר שוב משל חסידי, אלא שהפעם הוא מביאו כהיזכרות של מנשה חיים בסיפור — היזכרות המבטאה אמונה עמוקה וגם מצוקה גדולה: קריינדל טשארני מעלה מרוב ייאושה את האפשרות שעליהם להתפרנס מעתה מקיבוץ נדבות, והמספר מתאר את תגובתו של מנשה חיים:

באותה שעה עמד מנשה חיים, הוי, לא אליכם כל עוברי דרך החיים, כאילו בעט בו דיקרנוסא הממונה על הפרנסה ומיד נפלו עליו אימתה ופחד ופניו כסו בושה כי נזכר מעשה הרב מקוזניץ והגנב, ויחשוב בלבו כי לא דבר ריק הוא כי דווקא עתה עלה מעשה זה במחשבתו, אין זה כי אם יש כאן רמוז מן השמים, כי למה זה לא זכר כל הימים את המעשה הזה ועתה זה עתה אין רגע אשר לא יזכור את המעשה הזה. ואתה אישי הקורא, אם לא ידעת או לא שמעת את המעשה הנפלא הזה הט אזניך ושמע ותמצא נחת. מעשה פעם אחת... (עמ' ע"ו)

המעשה המרתק הזה על אודות החסיד שנאלץ להיות גנב וניצל בדרך מוזרה ומפליאה מן העניות ומן הגנבה, מבטא בדרך עקיפה את המתחולל בנפשו של מנשה חיים, שהמחשבה על ציווי ההישרדות במצוקה הזאת מביאה אותו אל מחשבות על גנבה, והוא מתנגש חזיתית עם חוקי העולם ועשרת הדיברות. מנשה חיים מבטא גם את תקוותו הגדולה ש"נס" כזה שקרה את החסיד יקרה גם אותו בעוניו. כל מי שקרא את המשך הסיפור יודע שמנשה חיים הלך ונעשה קבצן, וגורלו הרחיק אותו מכל סיכוי לתקן את מצבו עד אובדן גמור. כלומר — המשל הזה, הבא על סף החלק האמצעי של הסיפור, והנובע מעמקי הנפש המאמינה של האדם, הוא משל תלוש, רחוק ומטעה; אור תעתועים נורא המאיר ביופיו

האגדי הרחוק את סבלם של האנשים וממרר את חייהם בפועל ממש. האם עלייתו מן הנפש ברגע הזה היא הבזק של אמונה וקשר עמוק עם האלוהות? הוא בוודאי גילוי של אמונה, אבל המאמין בודד בה לחלוטין, ואין כל זיקה בין עולמו וסבלו לאלוהות.

המשל התלוש הוא אות אופייני לסיפור הזה ולסיפוריו הטרגיים של עגנון בכלל; הוא מבט מפוכח ביותר על תפקידה הפסיכולוגי של האמונה והסתמכותה על מסורת ותקדימים סיפוריים ברגעי משבר ומצוקה קשים. תפקידם כאן מנוגד לרושם הראשוני של משלים כאלה: לא כדי לקשור את הסיפור אל מסורת קיימת, ולא כדי ליצור רושם של הרמוניה, זרימה ושייכות בין הסיפור הזה, האחד, והאדם היחיד שבו, לבין הסיפורים הקודמים לו. ההפך הגמור: המשל התלוש בא לנתק ביניהם ולהתריע על חוסר הרלוונטיות של עולם המשלים האמוני בסיטואציה טרגית אמיתית — סיטואציה הקורעת כל הגנה, פיזית ונפשית, מעל האדם היחיד, ומותירה אותו עירום מלבושיה המנחמים של האמונה במשמעותה הרווחת.

לא אמנה כאן את סוגי ה"שלוחים למקום" הממלאים בסיפור את השליחות האלוהית בהבאת האסון אל האדם. אזכיר רק כי עגנון בונה כאן מערכת מרתקת ביותר, רבת פנים וכיוונים, של גורמים לנפילה ולאסון, המגלה מחשבה מורכבת ומעמיקה עד אין שיעור בדבר צורות ההתגלות של ההרס בתמונת גורל אנושית אחת. זהו אשכול של גורמים — מצרות עין של אדם אחד, דרך תהליכים חברתיים כלליים וצירופי מקרים בתנועת השוק הכלכלי, ועד אסונות טבע (בצורת ומכת ארבה) וטעויות אנוש הנעשות מקוצר השגה ופחד ומן התקווה. הנפילה בוהיה העקוב למישור היא מבנה כביר של הגות וסיפור, והיא נבנית כנגד סיפורי האמונה השונים, המשלים התלושים, הכופרים בקיומה של נפילה כגורם מהותי, שלם, הזכאי למבט וללימוד. ומכיוון אחר: הטרגדיה

ההולכת ונפרשת לנגד עינינו היא טרגדיה יהודית. והיא יהודית לא משום הצביון הסגנוני ורשת המילים העבריות הבונות את הזיכרון הספרותי שממנו ארוג הסיפור, אלא משום שהיא מבחן של אמונה — אמונתו של האדם הבודד, ההולכת ומתגלה צעד אחר צעד כמעשה גבורה שאין כל אלוהות המבינה אותו. אמונה המתרחשת בבדידות גמורה ובלא כל מענה או תגמול.

המישור שבו מתבלט במיוחד החידוש שביצירתה של טרגדיה עברית כוהיה העקוב למישור הוא בתיאור הסבל האנושי, סבל היחיד על פרטי פרטיו. הדבר עלול להישמע תמוה: האם בתולדות הספרות היהודית חסרים תיאורים של סבל אנושי? ברור שבקינות הגדולות של ימי הביניים, בקינות האשכנזיות על הפרעות ובתעודות מסוגים שונים על עלילות ופרעות, יש תיאורי סבל מסמרי שיער, ובהשוואה אליהן סבלם של גיבורי והיה העקוב למישור נראה פעוט כמעט. אבל תיאור ספרותי, המעצב את הסבל כעניין לעצמו בתוך מבנה הגותי ואסתטי מושכל, לא זו בלבד שאינו נפוץ — הוא נדיר בעליל, ורק בכמה מסיפוריו של מנדלי מו"ס נעשה ניסיון ראשון לתאר באורח מפורט סבל וייסורים של אדם יחיד; סבל קיומי, שאינו כרוך בחורבן לאומי גורף, הבא על האדם מתוך נסיבות חייו כאדם. הסבל — סבלו של האדם היחיד — הוא פן חשוב בבנייתו החדשה של אדם-סובייקט בספרות העברית החדשה. הלשון העברית כתרבות היתה חירשת לסבל זה, ולא היו לו מילים עד יצירתו של מנדלי, ואחריו — ברדיצ'בסקי, פאיירברג ובמיוחד ברנר חוללו תפנית עמוקה ועקרונית בתחום זה, וסללו דרך לדיבור על סבל אנושי יהודי-עברי כנושא עיקרי של סיפור. והיה העקוב למישור (ושאר הטרגדיות העגנוניות) נובע מן המתח התרבותי הזה בתחילת המאה העשרים, ומוסיף להישגיהם של קודמיו ממד שלא נראה עוד כמוהו: מהלך ארוך, מפורט וריאליסטי של סבל, הצובר ממדים אפיים במהלכו ומוביל את גיבורו להתפתחות

אמיתית, "לימוד" במלוא המובן הטרגי של המילה — כבסיומה של "אגממנון": "לימוד בא מסבל".

כבר בפרק הראשון מעצב עגנון רגעים מרטיטים הנוגעים בסבל כדרכים מעודנות ורבות כוח. תגובותיהם של מנשה חיים וקריינדל טשארני, העשויות סוגים שונים של הסתר והסוואת החורבן שניחת עליהם, אינן מובנות כמרמה, אלא כמנגנון מורכב של בחלה מפני הכאב והבושה וכאב הבושה, וכניסיונות מכמירי לב להסתיר ולמתן את מכות החורבן. תגובותיה של קריינדל טשארני שונות מאוד מתגובותיו של בעלה. תגובותיה נעות בין פרצי זעם ורחמים גדולים ובכי, ותגובותיו מופנמות ושתוקות. הנה דוגמה אחת מן הפרק, הנוגעת בתנועת הסתרה אחת של מנשה חיים מפני אשתו. הרגע הוא רגע פינוי החנות:

ומנשה חיים עמד על המפתן, רגלו אחת על הדום רגלי אשתו ורגלו אחת תלויה באויר והסיר את המזוזה. ויהי בעשותו את מעשהו ויפצע את ידו, וירד ויגש אל אחת הפנות ויכרוך את פצעו בקורי עכביש שאורגו על פני קירות החנות, ויכס את פצעיו מעין קריינדל טשארני אשתו וישב אל הדלת והמזוזה לעשות את מלאכתו שנית. והסוחר אשר שכר את החנות בא לראות אם כבר הניחו לו את מקומם. פשטה קריינדל טשארני שתי ידיה הפצועות והמלוכלכות באבק ובחלודה, ותמח בחמת אפה את עיניה, ותשלך את מפתחות החנות לרגלי הסוחר ומנשה חיים הניף שתי אצבעותיו הפצועות למעלה לנשק את המזוזה בטרם צאתו, וילפות את החלל הריק אשר שם היתה המזוזה, וישק את אצבעותיו ובשממון ויגון מיצה את פצעו. ויצא הוא ואשתו עמו מן החנות לכלי שוה עוד שמה לעולם. (עמ' ע"ג)

קורי עכביש שימשו אמנם בעולם הישן כחומר חבישה לפצעים, אך כאן מצטרף המעשה הזה למעין נגיעה בגוף ובנפש בחורבנו של המקום שהוא חורבנו של הקיום. מנשה חיים מסתיר את הפצע מעיני אשתו, שלא להרבות את צערה. מעשה האהבה הזה מעצים את ממדי הסבל, משום שהוא חושף את ממדיה הגדולים של הנפש המרגישה, שיכולה, בתוך הכאב הרב, לפלס עוד מקום לחסות ולרחמים. התמונה האחרונה בפסקה הזאת — נשיקת המזוזה החסרה, לפיתת החלל הריק ואחר כך נשיקת האצבעות, מעלה את העוצמה הרגשית לשיאה: הרגע הזה שאיש אינו רואה למעשה, שהסיפור לבדו חושף, מתעל את העצב שבתמונה כולה אל המישור החדש שנועד לו: מקום של שתיקה והכלה. "ובשממון ויגון מיצה את פצעו". זהו מצבו של האדם בפתיחת הסיפור — מעגל סגור בינו לבין עצמו, כשעצמו הוא פצע.

ב. היכרים

הנפילה בוהיה העקוב למישור אינה נעצרת ב"דיוטא התחתונה" — במקומם של אביונים וקבצנים — וגם לא ב"צינורות ואשפה" שבתוכם מצא עצמו מנשה חיים מוטל לאחר שאכל ושתה עד שוכרה בפונדק וכל כספו נגנב ממנו (הכסף שקיבל בעד כתב ההמלצה ובעד זהותו). כל תחתית שאליה מגיע מנשה חיים מגלה מתחתיה תחתית נמוכה ממנה. תחתית המדרגה, הנקודה האחרונה בנפילתו של מנשה חיים, היא בסיומו של הפרק הרביעי: מנשה חיים חוזר אל עירו ומגלה שקריינדל טשארני נישאה לאחר כי הוא נחשב כמת, וילדה בן זכר. הוא פונה לברוח ולצאת מן העיר, "ופתאום התחיל רץ בכל כחו עד שכשלו רגליו, ונפל מלוא קומתו ארצה, ועיניו פקוחות בחוריהן שלופות כלפי עיר מגורי קריינדל

טשארני אשתו. מה אעידך מה אדמה לך מה אשוה לך מנשה חיים אחי, לאדם שנשרה עינו ועדיין נצחה [דמה] מפרכסת לפניו. פתאום התפרץ מנשה חיים בבכי גדול ויבך ויורד את דמעותיו הראשונות אחר אסונו עד שנרדם בשנת מנוחה נסתר מעין איש בצל עצבונית הדרך" (שם, עמ' קכ"א).

מה יש ברגע הזה המבדיל אותו מן המכות הנוראות שניחתו על מנשה חיים עד כאן? המבדיל אותו ממה שקדם לו הוא שהוא אמנם הנורא מכל מה שהיה עד כה. הפגישה עם מציאות חייה של קריינדל טשארני, שחשבה כי הוא מת ונישאה שנית ואף ילדה בן, איננה רק חשיפה של חטא חמור (בהיותה נשואה לאדם אחר בעוד הוא חי), אלא היא מערערת כליל את העולם שאליו היו כל חייו ותודעתו של מנשה חיים מכוונים. התמונה שבה הוא בעל לאישה אהובה העתיד לחזור אליה, ובן זוג של אישה עקרה ומשום כך חשוכת ילדים — נגזלת באחת. הזוגיות של מנשה חיים וקריינדל טשארני קיבלה דווקא חיזוק ועידון מן העובדה שלא היו להם ילדים. ולמרות ההנחה המוטעית כי דווקא באישה תלויה העקריות, זה בדיוק היה הבסיס לאינטימיות שביניהם. מנשה חיים יודע פתאום שהוא העקר והוא האחראי להיותם חשוכי ילדים, וברגע הזה נחתכת גם זוגיותו. אין לו עוד בית לחזור אליו, ומן הרגע הזה הוא גם אויב חייה של אשתו האהובה. אבל לא רק עוצמתה הנוראה של המכה הזאת מבדילה את הרגע הזה מקודמיו. יש בה משהו שונה בעומקו: ברגע הזה "התפרץ מנשה חיים בבכי גדול ויבך ויורד את דמעותיו הראשונות אחר אסונו". הבכי הזה מסמן מצב חדש בחייו של מנשה חיים, מצב שגם אם לא יהיה בו כל תיקון לחייו מכאן ואילך, לא תהיה זו עוד נפילה. אותה "שנת מנוחה" היא רגע של עצירה ושל חיבור. העמידה מול העיר והבריחה ממנה הן רגע של היוודעות עצמית גדולה. מנשה חיים לא רק מבין את תוצאות הדברים שנעשו על ידו, אלא הוא מבין דבר גדול מהן

— את עצמו ואת עצמיותו. זה המקום שבו מתבטל ההיכריס. מהו ההיכריס של הדמות הטרגית הזאת, שכל כולה סבילות חיישנית וענווה? זהו היכריס מעניין ביותר, המזכיר אחת מן המעודנות שבטרגדיות היווניות — "אלקסטיס", שבה חפץ אדמטוס המלך להעביר מעל עצמו את מותו ומבקש מאחרים שימותו תחתיו, עד שמי שאוהבת אותו, אשתו אלקסטיס, נעתרת ומתה במקומו. רק מותה מגלה לו את עצמו, את אהבתו כלפיה ואת זהותו שלו עם מותו. ההיכריס הזה הוא של אדם שאינו יודע שהוא הוא. מכירת כתב ההמלצה על שמו של מנשה חיים היא "המעשה המבייש" הנובע מן ההיכריס באופן מדויק: לא תאוות הבצע היא המנצחת ברגע המכירה, כפי שנראים הדברים במבט ראשון, כי מה שנותן לקבצן החכם את כוחו הדמוני, המפתה למכור לו את כתב ההמלצה, הוא יחסו של מנשה חיים אל עצמו — יחס מפריד ומבדיל בינו לבין עצמו; יחס שבו לא מובן לו באמת שהוא ישות אחת האחראית לכל מעשיה כולם, וכי המעשים אינם טפלים לו אלא הם הוא עצמו והם גילוי עצמיותו — יותר מאותה ישות ערטילאית המכונה "הוא".

כל סצנת היריד הצבעונית, הגרוטסקית, המוזיקלית כל כך בקולותיה, עשויה הפרדות בין תכניו האמיתיים של ה"עצמי" של מנשה חיים לבין ה"אני" שלו, הערטילאי, שאינו נושא את עצמו. האחרים נושאים את תוכני תודעתו במקומו — הקבצן הפיקח; התגלות המנגנים השרים כל אחד שיר אחר, וכל השירים מספרים את גורלו של מנשה חיים; והפונדקאי ההופך לבן זוג לשתייה. מנשה חיים מצטט את שירי הקבצנים ואמנם מזדהה עם האמור בהם, אבל זו הזדהות שאין בה תוקף, כי אין בה הזדהות פנימית. מנשה חיים זקוק לכוסות משקה רבות כדי לומר "כבר מתי, מתי" (עמ' ק"ה), אך כשהוא מתפכח הוא שוב מבדיל בין עצמו לבין מה שאירע לו:

וכראות מנשה חיים את אשר ראה אחזתו פעימת הלב מרוב פחד ובהלה. אך צרות האחרונות משכחות את הראשונות והנה כנף מעילו כרותה וצרור כספו אין ויתמודד על הארץ תחתיו ויבך בלי הפוגות ויקלל את העניות שהביאתו לידי קבצנות ואת הקבצן שהשיאו למכור את כתב ההמלצה ואת הפונדקי יותר מכולם. אך את עצמו לא זכר ולא נתן תפלה בנפשו, הגם שהוא גופא היה מקור כל הרעות והגורם להשתלשלות כל הצרות האלה באשר נתן אוזן קשבת לתעתועי היצר וילך שובב אחרי לבו. (עמ' ק"ו)

ההפרדה הזאת, שמסווה מפני ה"אני" את עצמו ושדפוסייה הראשונים בסיפור בלטו מאוד בפרק הפתיחה — אופן התמודדותם של מנשה חיים ואשתו עם חורבנם היה רצוף ניסיונות שונים של הסתר והסוואה — היא ה"פגם" הטרגי והיא גם מנגנון ההיבריס. עגנון מפיך מן ההיבריס הזה אנרגיה טרגית כפולה: מצד אחד ההפרדה היא מנגנון של שקר המחולל עיוות חמור בחייו של מנשה חיים ובחיי אשתו, ולמעשה גם בחיי הקהילה כולה, כי הוא גורם לטעות נוספת, חמורה ביותר — טעותו של הרב שהתיר עגונה; ומצד שני היא הכלי העיקרי בחשיפת הסבל. והקורא חש בעוצמת הכאב האצורה בכל אירוע על פי גודל הבהלה מפניו — גודל הרצון להיפרד ממנו. משום שהעצמי אוצר כאב נורא, והחיבור עמו הוא הכאב הגדול ביותר; זהו רגע החיבור שבסוף הפרק הרביעי.

בדרך זאת פתר עגנון באורח מרתק את הקושי בהעמסת המהלך הטרגי על אדם רגיל, "אנטי-גיבור": עצם היותו של מנשה חיים אנטי-גיבור הוא מקור סבלו — הוא האדם המפחד מעוצמת הסבל, והוא האדם הגדל לנגד עינינו מתוך הסבל, עד שהוא מסוגל להכילו. ומן הרגע הזה הוא מסוגל ל"גודל" אנושי שלא היה מבייש דמויות

טרגיות ארכאיות: הוא מוותר על ישותו למען זולתו. האיחוד עם עצמו מובילו אל ביטול עצמו, אבל רגע ההכרעה הזה הוא רגע של גדולה.

ג. עולם הסמלים של הטרגדיה

ההיבריס ה"קטן" של האדם הרגיל, שאיננו מסוגל לכאורה לעמוד כלל בממדי הגורל והאסון, נובע מהבהלה הפנימית מן החורבן, חושף את הנפש במלוא פגיעותה ואוזלת ידה, ופועל כאן כאבן הנופלת אל מים ויוצרת מעגלים-מעגלים מתרחבים: "הסרת העצמי" מעל ה"אני" שבמכירת כתב ההמלצה פורצת את מעגל האדם הקטן וגוררת עמה תוצאות רחבות וחמורות, הדומות למושגי "סדר העולם" הנפגם שבטרגדיות העתיקות. לא במקרה קרא עגנון לסיפורו בפסוק הנודע מחזון ישעיהו "והיה העקוב למישור"; התמצית הזאת של סיפור הגאולה היהודי מבקשת להצביע על אדם אחד כעל עולם מלא, ועל אפשרות אחת של רצף אמיתי בין אדם אחד ל"עולם מלא". במקום אחד בסיפור שתל עגנון את המילה המרכזית מתוך הפסוק המקראי — בהסוואה מעניינת: בסצנה הגדולה של יריד לשקוביץ, ממש לפני כניסת הזמרים, נאמר: "שפעת עמים רבים ינועו בקרב חוצות ובגדי צבעונין שלהם פושטים צורה ולוכשים צורה והיו לעם אחד וקול מצהלות מטבעות יגמא ארץ. והקרקע התחוח מלא עקבות עקולים ועקומים, צעדי כל חגר ופסח אשר יבוא אל קברות קדושיהם, וקול צרוד ונחר יהמה בקרב חוצות — נודו למר גודלי..." (והיה העקוב למישור, עמ' צ"ח). "עקבות עקולים ועקומים" הוא משחק מילים מיוחד במינו: ע.ק.ב, ע.ק.ל ו-ע.ק.ש הם שלושה שורשים נרדפים, ושלושתם אומרים "עקום". אלא שאת המילה

הנטולה מחזון ישעיהו הסיט עגנון למלה קרובה — "עֶקֶב", כדי לשלב בתמונת ה"עקום" רצף סמלי משמעותי ביותר: "עקבות" הם רישומי ההולכים באדמה, והם רישומי המעשים בעולם. הם תוצאה, גמול או שכר על מעשה. אותה הוויה של יריד, שבה פושטים צורה ולובשים צורה, שבה משתלב מנשה חיים מתוך סבלו, היא ה"עקוב" היוצא מעקבות האנשים וחייהם והופך לעולם.

כותרת הסיפור היא חלק ממארג צפוף, האוחז את הסיפור כולו, של סמלים ודימויים ההופכים את אירועי הסיפור ונופיו לנוכחיות טעונות עתירות משמעות. אינני טוען שעל הקורא לעצור ולהתעכב ולדחות את קריאתו בכל רגע, ולהפוך במילים ולגלות בהן רמזי רמזים (גם אם בקריאה שלישית ועשירית עשויה חקירה כזאת להפעים ביותר), משום שלא לכך מכוונת סמליות הסיפור — לא לחקירה שכלית המנסה לחשוף מקורות ולסדר את המשמעות בקומות ומגירות. סמליות הדברים בסיפור באה ליצור הטענה סמלית של העולם, כסוג של הוויה — כחלק מן העולם הטרגי, הדתי באותו מובן עמוק, הנבדל מן הדתיות השגורה בדיבור — וכחוויה של קריאה.

כבר נגענו בחטף בכמה מן הסמלים הללו — כקורי העכביש וכעקבות הקשורים ב"עקוב". אבל נגיעות כאלה הן מטעות למעשה, כי הן מובילות למחשבה שיש מילים חשובות, מעין יתדות של משמעות בזרם המילים החשובות פחות, בעוד שההוויה הסמלית של העולם בסיפור היא חובקת-כול.

הנה סיומה של הפסקה השלישית בסיפור, המגוללת את פרשת מפח הנפש שספגו מנשה חיים ואשתו לאחר שהכפרי בעל הקרון קנה בחצי מחיר את כל תכולת חנותם. בסיומה מתפרצת קריינדל טשארני שנית בחרון על בעלה, ושניהם סוגרים את החנות:

ומנשה חיים לקח את צרור המפתחות ויצא אחר אשתו ויסגור את החנות דלתים וברית. אז התיפחה קריינדל טשארני שנית ותשפוך מררתה לפניו ותאמר זהו שאומרים הבריות משנגנב הסוס סוגרים דלתות האורווה. בטלן בטלן, לשם מה אתה סוגר והחנות ריקה? תוך כדי דיבור קפצה והפשילה לאחוריהם שולי בתי ידיה שנשתחקו והתחילה בוחנת ובודקת כל מנעול ומנעול אם נסגר כל צרכו ונפטרה והלכה לביתה. ומנעול הברזל השחור תלוי ויורד על פי הפתח שנשבך מפתי כפור וקפאון צהבהב וכהה ועכור כשן זו של נחש שכבר נטף כל רעלה הימנה. (עמ' ס"ז)

המבט העובר ממעשיה של קריינדל טשארני אל המנעול התלוי ממשיך את זרם הרגש המפעם בה, מזרים אותו אל החפצים ומטעין אותם במעין רצון וכוונה. הדרמה הסבוכה של האדם ההמום מעצם השבר (המתבטאת בדיבור ובמעשים הסותרים אותו ובמשמעותם הנפשית של המעשים) מתגלה מן הכיוון ההפוך — מן העולם אליו. החפצים אינם דוממים אלא טעונים בדרמה האנושית. העולם נעשה עוין במידה כזאת, עד כי דממת החפצים הקרים נראית כשן נחש שהכישה.

האיכות הזאת של העולם בסיפור היא המביאה את עגנון לבניית אותה תמונה בלתי נשכחת של היריד בלשקוביץ, על צבעוניותה המרהיבה והרעש הקרנבלי שבה, הסוחף את מנשה חיים אל מעשיו המבישים ביותר. ה"עקוב" הרשום על הקרקע ביריד אינו "רמיזה ספרותית" התלויה כמין תמרור, אלא הוא חלק אינטגרלי מן העולם הטעון כולו בתוכני האדם המתפשטים ממנו אל החלל, ולכן התפרצותם של השירים מפי הזמרים הקבצנים אינה נראית חריגה או פלאית, אלא היא הדיבור הנשמע מן העולם, כי העולם בוהיה העקוב למישור מדבר. שלושת השירים הללו — היפים,

אגב, להפליא; העשויים כל אחד בצורה ובמשקל ובמוזיקה שונים; והמגוללים את גורלם של מגשה חיים וקריינדל טשארני בצורה מזוקקת לחלוטין — מסמנים את הספרה האמיתית שבה מתרחש הסיפור, ספרת השירה. לא על שום ה"שיריות" היפה, אלא על שום ההפעלה המקסימלית של המילים בעולמה — זה המקום שבו המילים יוצרות רושם של התלכדות שלמה בין המילים והעולם, שבו גם צליליהן שותפים במשמעותו. והרי כל מי שקורא את "וקפאון צהבהב וכהה ועכור כשן זו של נחש שכבר נטף כל רעלה הימנה" חש שצילין של מילים אלה כמו מלחין את משמעותן ואת העולם העולה מהן, ובסופו של דבר מתפשטת התכונה הזאת אל כל מילותיו של הסיפור.

כשמגשה חיים, בסוף הפרק הרביעי, בוכה עד שהוא "נרדם בשנת מנוחה נסתר מעין איש בצל עצבונית הדרך", מוחש מאוד כיצד מצטרף שמו של השיח למצבו של הגיבור, אלא שכאן, על סף הסיום, לא איבה ופחד מתהדהדים בין הגיבור והעולם, אלא דמיון. מגשה חיים קרוב למצב של הרמוניה בינו לבין העולם.

ד. סוף דבר

"סוף דבר" היא כותרתו של הפרק האחרון של והיה העקוב למישור, ודומה שרק לעתים רחוקות מוחש עד כמה יכול דבר להגיע לידי סוף כבסיפורים הטרגיים של עגנון, ועד כמה הסוף הזה ממשיך וממצה את הזרמים שפעלו בסיפור עד כה, ובו בזמן נבדל מהם בהיותו "סוף"; בהיותו דבר שאין ולא יכול להיות לו המשך. הסוף כאן, כמו בהגדת, בשני תלמידי חכמים שהיו בעירנו ובתהילה, זהה עם המוות — עם סוף החיים שהיו מסגרת העלילה. וכמו בטרגדיה הקלאסית שמתאר אריסטו: הסיפור הוא

כדיוק אותו רצף של דברים ומידע הדרושים כדי לבנות את הסוף הזה (אריסטו אומר על נקודת הפתיחה של הטרגדיה: היא הנקודה שאינה מצריכה דבר לפניה). סיומו של והיה העקוב למישור הוא סיום טרגי בהיותו רגע של תיקון. פתיחת הפרק במוטו המביא שלוש מובאות העוסקות ב"אושר" ו"שמחה" אינה אירונית; היא מבשרת את רגע ההארה שבסיום.

אבל הפרק הזה הוא עדיין דרמה קדחתנית; לא בבת אחת מגיע מגשה חיים אל הפתרון הנורא של גורלו, וסבלו גדל עוד יותר בהיותו מסוגל עכשיו לשאת את תחושת החטא והאחריות במלוא משקלה. "והיה יושב ומתענה ומזמר שבחי תהלים בדכיקות נפלאה ומוכיח נפשו ומכלימנה וצווח בקול מר מעומק הלב וצועק אני עוכר ישראל בחטאי, אני שצריכני לילך ולצעוק אני חי וקריינדל טשארני שרויה עם בעלה באיסור עריות החמור ובעלה נכשל באיסור אשת איש ובנם ממזר אני מעלים עיני מן העבירות החמורות ומשלים נפשי כאילו כלום" (והיה העקוב למישור, עמ' קכ"ב). מעניין ביותר לראות את צמיחת הפתרון בתודעתו כרגע של מרד וסירוב לדרכי הטיפול הקהילתיות הקונוונציונליות:

לפעמים לפת אותו הרצון העליון לעלות לצדיקי הדור אולי יש מרפא, אלא שחס על כבודה ועל כבוד זרעה כי יוציאו אותה מבעלה בחרפה ויעשו את בנה ממזר ואחו בפלך השתיקה (...)
ויאמר מגשה חיים בלבו למה לי הצדיקים, מה יושיעוני אלה?
הן גדול עווני מנשוא ולקריינדל טשארני לא אועיל, אלכה לי
באשר אלך ואבכה על ימי ושנותי. (עמ' קכ"ג)

ההכרעה ללכת עד אין סוף ולהתאבל בבכי על החיים היא הכרעה הרואית ברגע הזה; היא ההבנה שאין פתרון אמיתי לעיוות של חייו וחיי אשתו (והפתרון ההלכתי הוא אכזר ואינו פותר כלל את הבעיה

המוסרית, ואין צריך לומר — הרגשית), ועמה צומחת הנכונות לשאת בסבל עד אין סוף. זה הרגע שבו גדל האדם אל הממדים שאליהם גדלה תודעתו; מן הרגע הזה הוא מכיל את האין סוף בתוכו. זה הרגע שבו הופכת בדידותו של האדם מחולשה ותודעת אפסיות לכוח אדיר. מן הרגע הזה מסוגל מנשה חיים לחוש אפילו רגעי אושר ונחמה, כשהוא מדמה בנפשו את חייה הטובים של קריינדל טשארני ואת חייו של בנה הקטן שעתיד לגדול "לתורה ולחופה ולמעשים טובים". והרי זו שמחה על דבר שאין לו בו עוד כל חלק וקניין זולת האהבה שאינה תלויה בדבר. וממנה, מן האהבה הזאת, צומחת השמחה על מותו המתקרב: "וכאשר ראה מנשה חיים שהוא הולך ומת, וכל עצם היותו בזה העולם אינו אלא מין הכנה משונה למיתה נכפלה שמחתו כי קריינדל טשארני תגאל בקרוב מן העבירה" (שם).

שומר בית הקברות הוא דמות חשובה ביותר בסיום הסיפור משום איכותו הטרגית. שומר בית הקברות הוא הרואה את פרשת הסיום הזאת והוא המבין אותה: "ושומר בית הקברות ראה את מנשה חיים ואת עצבון רוחו (...). ושומר בית הקברות הוא גם המחוקק החזרת מצבות" (עמ' קכ"ה). השומר הוא גם היודע את אבלה של קריינדל טשארני, והוא היודע בסופו של דבר את כל סיפורו של מנשה חיים: האחרון, המסכים לספר לו את סיפורו, הופך את סיפורו לתובנה — לסיפור שלם המתמזג בסופו של דבר בפסוק מתהילים. העדות והידיעה הללו הן עקרונות — לא רק משום שמהן יצא המעשה של קביעת המצבה במקומה האמיתי וחיבורו של מנשה חיים אל שמו, אלא משום שהן מקיימות תנאי הכרחי בעולם הטרגי — תנאי קיומו של הצדק בעולם. לא רק קוראי הסיפור (או הצופים בטרגדיה) יודעים את הצדק שנעשה ואת המחיר שניתן בעדו, אלא גם העולם שבטרגדיה עצמו. כהורציו בסיום "המלט" השקספירי, השומע את מילותיו האחרונות

של המלט ויודע את הסיפור ואת תולדותיו ואת צדקתו של המלט ואת הצדק שהושג בחייו, כך שומר בית הקברות הוא העד היודע בוהיה העקוב למישור, ובזכותו ניצל הסיפור מן האבסורד והזוויעה שבמחשבה כי גורל האדם יאכד עם אובדנו וכי חייו איברו עם סיומם גם את משמעותם — משמעות שנקתה באמצעות הסבל. גורל האדם הטרגי חייב להפוך לסיפור בעולם. הוא חייב להפוך למיתוס במשמעותו הראשונית של מושג זה — "סיפור", "דבר". שומר בית הקברות, העד היודע את חיי האדם האחד, הוא אפוא המקביל האמיתי לסיפור הטרגי עצמו, כי הוא השומר על הכלל שעל פיו חיי היחיד הם עולם מלא, וזהו, בסופו של דבר, עניינה האמיתי של הטרגדיה.

ראיית האדם היחיד כעולם מלא היא, לפני כל עניין רעיוני ומדיני, האתגר העיקרי של המהפכה הספרותית העברית החדשה, ומהבחינה הזאת והיה העקוב למישור הוא אחת היצירות המשמעותיות ביותר בתחייה ההומניסטית של העברית כתרבות. עגנון הציב בסיפור הזה לא רק טרגדיה עברית-יהודית, אלא גם יסד את התנאים לקיומה.

אריאל הירשפלד

לקרוא את ש"י עגנון

סדרה בעריכת אריאל הירשפלד

אחוזת בית, הוצאה לאור

אחוזת בית
ספרים

מו"לית ועורכת ראשית: שרי גוטמן